

ОТЗИВ

за дисертация за присъждане на
научната степен ДОКТОР НА ФИЛОЛОГИЧЕСКИТЕ НАУКИ
от доц. д-р ВЕСЕЛА ГЕНОВА

на тема

МЕСТА И ФУНКЦИИ НА ТЕАТРАЛНОСТТА В ДРАМАТИЧНИТЕ ТЕКСТОВЕ НА МОЛИЕР

Представеният от доц. Генова труд в обем от 515 стр., съставен от седем глави и заключение, е посветен на може би най-деликатния проблем, свързан с драматичния жанр, а именно неговата двойствена природа. От една страна драматичното произведение представлява литературен текст и следователно се поддава на рецепция чрез прочит, подобно на повествователния или поетичния жанр, а от друга е предназначено за представяне на сцена за постигането на „тотален мимезис“, т.е. подражание чрез действие, представянето на спектакъл върху основата на кодирани в самия текст послания.

Израз на тази двойственост е понятието „театралност“ (théatralité), което не е дотам ново, но проблематизирано през втората половина на ХХ в. Като прави обстоен преглед на съществуващите становища относно неговото съдържание, Генова напълно уместно приема, че театралността е изконно присъща на драматичния текст и нейната константност в конкретната творба позволява нейната рецепция в различни исторически, социални и културни контексти.

Напълно сполучливо Генова избира за основа на своето изследване творчеството на Молиер, който, както тя самата подчертава, съчетава функциите на автор, режисьор и актьор, и следователно „предоставя уникални и особено благодатни възможности за изследване на очаквано богатата и многолика театралност, заложена още на равнището на текста от неговия автор“.

Към изследването на театралността в драматичните произведения на Молиер Генова подхожда отвън навътре, от периферията към центъра. Ето защо Втора глава е посветена на естетическия е театрален контекст, в който твори Молиер.

Още в самото начало Генова обръща внимание на времевите, идеологически и естетически пластове, насложени се през вековете върху творчеството на Молиер, и си поставя за задача да се завърне към неговата автентичност, ситуирайки го в породилата го среда, защото въпреки универсалността на неговите послания, той си остава рожба на своето време. Както самата тя подчертава, „сценичният прочит на драматичните творби предполага и изисква отчитането на историческия, естетически и театрален контекст на творбата с оглед на адекватното ѝ възприемане и максималното избягване на анахронични изкривявания в рецепцията.“

Генова се спира последователно на бароковата традиция от първите десетилетия на XVII век с нейната подчертана визуалност, декоративност, динамика и смесването на реално и нереално, а също така похвата „театър в театъра“, до който Молиер често прибегва. След това на светската галантност, която Молиер отразява в своите творби и най-сетне на класицизма, господстваща естетика на епохата. Генова подчертава проблематичното вписване на комедията в рамките на класицистичната естетика, особено що се отнася до театралността с оглед изискването за пестеливо прибегване до ремарките, което влиза в противоречие със сценичната зрелищност и динамиката на актьорското присъствие. Важен в случая е прегледът на първото издание на Молиеровите комедии, осъществено под надзора на самия автор.

Що се отнася до влиянието на театралните традиции от онази епоха върху творчеството на Молиер, Генова твърде сполучливо прибегва до инак донякъде

неясния термин „вдъхновение“ по отношение на италианската комедия дел'арте и фарса. Всъщност не става въпрос за заемане на сюжети, епизоди и персонажи, което по онова време е обичайна практика, а именно за вникване в духа на тези театрални жанрове, което помага на Молиер да утвърди и обогати своя собствен почерк и в частност допринася за засилената театралност на неговите комедии.

Следваща стъпка към текста на драматичната творба е неговото паратекстуално обкръжение. На него е посветена трета глава. Поради своето естество елементите на театралния паратекст са отправени в две посоки: към литературния прочит или към сценичната реализация. От самото начало авторката подчертава, че „ако литературният паратекст е „онова, което превръща текста в книга“, театралният паратекст е онова, с което сценичният текст се превръща в постановка (била тя реална или въображаема в представата на читателя му).“ В действителност би могло да се каже, че рецепцията на драматичния текст от читателя принципно се отличава от рецепцията повествователно произведение, защото ако във втория случай въображението ситуира персонажите в реална среда, то в първия ги поставя на сцената. В този смисъл всеки читател на театрална пиеса неволно се превръща в постановчик.

Генова последователно се спира на отделните елементи на театралния паратекст: заглавие и подзаглавия, списък на действащите лица, като обръща особено внимание на имената на персонажите, предговорите и илюстрациите.

При интерпретацията на заглавията тя напълно уместно се опира на изследванията на известната българска специалистка по титрология Клео Протохристова и откроява присъствието на театралността в тях в три аспекта: жанровите пояснения (комедия, комедия балет и пр.), препращане към ситуации или мотиви, принадлежащи към театралната традиция, и най-сетне чрез референции към съществуващи творби на самия Молиер (напр. *Училище за жени – Училище за мъже-Критика на Училище за жени*).

Що се отнася до списъка на действащите лица, особен интерес представлява йерархията при подредбата, която следва социалния статус, но също така отредената им роля, като в този смисъл важни са поясненията към всяко име. У Молиер същата функция изпълняват и самите имена на персонажите, които предопределят тяхната същност (Сганарел, Скапен, Дон Жуан, а от друга страна Данден, Пурсоняк, Трисотен и пр.), особено когато става въпрос за повторната им употреба от самия Молиер. Генова открива също така, макар и рядко, елементи на театралност и в предговорните паратекстове у Молиер. Съвсем очевидно е и наличието на театралност в илюстрациите като визуално допълнение, както към официалните първи издания на пиесите (особено двутомното издание от 1666 г. с гравюри от Шово), така и към пиратските издания, на които Генова се спира обстойно, като обръща внимание на недоброто познаване днес на кодовете на облеклото и пространствените кодове от XVII век.

Четвърта глава, озаглавена „Драматичен текст и театралност“, заема централно място в изследването, защото драматичният текст е константата, от която се ражда всяка сценична интерпретация. Авторката се спира последователно на всички негови елементи и съвсем естествено отделя най-голямо внимание на ремарките. Като съвсем логично приема, че те са неразделна част от театралния текст, тя ги представя чрез оригинална класификация, която, колкото условна, толкова и безспорна, позволява да се открият връзките на текста със сцената като пространство и действие.

За разлика от повечето драматични произведения от онази епоха пиесите на Молиер съдържат относително голям брой ремарки. Анализът се основава върху цялостно статистическо и изследване на ремарките във всички пиеси на Молиер. Различието в количествено и типологично отношение в отделните творби се дължи до голяма степен на сюжетите, на начина, по който те са интерпретирани, и на участието

или не на Молиер в редактирането на съответното издание. Всъщност типологията на ремарките се опира именно на белезите на театралност, която те носят. Прави впечатление, че въпреки очакванията, в някои комедии на интригата, отличаващи се със засилена динамика, ремарките са относително малко. Този факт очевидно се дължи по-голямата свобода за импровизация, с която разполагат актьорите.

Все пак донякъде немотивирано ми се струва разграничението между ремарки, предназначени за четене, и такива, насочени към сценична реализация. Затова и Генова напълно основателно се дистанцира от становището на Вероник Лошер (стр. 205). Истински ремарки, предназначени за четене, има например в пиесите на Йонеско.

Особен интерес представлява изследването на театралността в репликите в пиесите на Молиер, като се има предвид, че класицистичната естетика не насърчава използването на ремарки. Още в началото Генова не приема понятия като „вътрешни“ (Юберсфелд) или „имплицитни“ (Тадие) ремарки (стр. 269), а определя указанията за сценичност като белези на театралност. Отделни елементи от репликите „ситуират театралното събитие, като го вписват в присъщия му контекст чрез отправки към елементи от декора, костюмите и различните сценични предмети... предлагат илокутивни уточнения и експлицират разнообразни сценични игри“ (стр. 270). По нататък авторката последователно представя различните функции на репликите, съответстващи на предложената преди това типология на ремарките.

В заключение на четвърта глава Генова обобщава основните белези на театралност в текстовете на Молиер: преобладаване на динамичните коментиращи ремарки, присъствието на реплики, изразяващи жестомимична динамика, които при това съдържат аспекти на сценичното изпълнение, трудно предаваеми с ремарки (стр. 291). Изводът е, че за разлика от статичността на класицистичната трагедия и на повечето класицистични комедии, пиесите на Молиер се открояват със своята сценична динамика и визуалност, като в тях сценичните игри са включени в самия текст.

Съвсем естествено някои драматургични похвати, съдържащи се в творчеството на Молиер, носят в себе си особено висока степен на театралност и затова Генова им посвещава Пета глава. Съвсем основателно тя разглежда ролевите игри на някои персонажи като особено проявление на „театър в театъра“, тъй като при тях е налице основният характерен белег за този способ, а именно вписването на нова структура в основната тъкан на пиесата, при която част от персонажите се превръщат в зрители на спектакъла, изпълняван от други персонажи. От друга страна донякъде спорно е твърдението, че автореференциалността е форма на театър в театъра (297). Не става ли дума в случая по-скоро за зачатъчна форма на метадискурс върху театъра (тоест не толкова театър в театъра, колкото театър за театъра), който с пълна сила се проявява в *Критика на Училище за жени* и във *Версайски експромпт*?

За някои пиеси на Молиер Генова твърде уместно избира определението „хибридни“, тъй като те съчетават в себе си елементи от други сценични изкуства, като балета и операта и по силата на този факт носят в себе си допълнителна и особена форма на театралност. Тя определя и етапите на проникване на тези елементи в пиесите на Молиер, от простото съчетаване, през смесването и свързването, до органичния спектакъл (стр. 318-328). Забележителното е, че при тях е налице и включването в спектакъла на привилегирована част от зрителите. Особен случай на нарушаване на театралната илюзия, допълнително подчертаваща театралността.

В Шеста глава Генова се спира на вариативността на драматичните текстове у Молиер, до които, въпреки дистанцията във времето, може да се достигне чрез съхранилите се следи от устни текстове, либрета, пиратски издания, пряко свързани с конкретен спектакъл и пр. Именно с тяхна помощ може да се достигне не до театралността въобще, а именно до театралността такава, каквато е налице през онази

епоха. Показателно в случая е разминаването на ремарките в оригиналното и пиратското издание и промяната на тяхната функция: докато в първия случай те са предписателни за бъдещ спектакъл, то във втория те са описателни за съществуващ вече такъв.

Интересни са най-сетне наблюденията, свързани с театралността, които Генова прави на някои текстове от съвременници на Молиер, свързани с негови творби, предназначени да привлекат публика, възползвайки се от актуалността на сюжетите, или да се включат в прословутите полемки около *Училище за жени*, *Тартюф* и *Дон Жуан*. В тези хипертекстове, както ги определя авторката, тъй като те открито декларират връзката с Молиеровите пиеси, театралността на оригиналите често се допълва, изяснява и обогатява, или пък бива сведена до минимум.

Генова анализира по-конкретно *Истинските прециозни* на Антоан Бодо дьо Сомез, където авторът е включил някои аспекти на театралността, свързани с актьорската игра, въз основа на преки впечатления от представленията на *Смеешните прециозни*, чрез ремарките или интегрирани в репликите. Като цяло обаче творбата на Сомез поясненията, включени в репликите, предназначени очевидно за прочит, са „абсолютно антитеатрални“ (стр. 432). В случая с *Мнимата рогонозка* на Доно дьо Визе от друга страна може да се говори за пародийна адаптация на *Мнимия рогоносец*.

По-особен случай представлява *Каменният пир* на Тома Корней, който чак до епохата на романтизма по естетически и идеологически причини напълно измества оригинала. В този вариант са налице не само съществени промени в съдържанието, но и допълнителни елементи на театралност в ремарките и репликите, свързани обаче с представленията на самата адаптация, а не на оригинала.

В Заключението Генова обобщава характеристиките на театралността в творбите на Молиер и стига до извода, че „богатата и разнообразна театралност в неговите пиеси е резултат от продължителен процес на обмен и взаимно обогатяване между текста и сценичните реализации“.

Предлаганата от доц. Весела Генова дисертация несъмнено е най-обхватният до днес труд, посветен на Молиер в българската литературна наука. В него са налице редица оригинални подходи и решения, свързани с театралността в неговите пиеси, а и с театралността въобще. Авторката е подхождала добросъвестно и изчерпателно към конкретните анализи и благодарение на несъмнената си ерудиция разкрива, поне според мен, доста неочаквани страни от Молиеровото творчество. Прекомерната на пръв поглед обстоятелственост в някои случаи всъщност е допълнително достойнство на изследването, защото по този начин разширява обсега на аудиторията, към която то е насочено, и би било изключително полезно не само за литературоведите, но и за режисьори, актьори и театрални критици.

Прочитът на дисертационния труд на доц. Весела Генова за мен бе истинско удоволствие, защото, наред с научните си достойнства и приноси, той е написан на ясен, точен и понятен език, като избягва наукообразния претенциозен жаргон, който в наши дни за съжаление получава разпространение в българската литературна наука.

С оглед казаното дотук, смятам, че почитаемото научно жури с пълно основание може да присъди научната степен доктор на филологическите науки на доц. д-р Весела Генова.

11.01.2017 г.
В. Търново

Доц. д-р Красимир Петров